



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza "Lato w Nohant" i w jej scenicznych realizacjach

Author: Dorota Fox

Citation style: Fox Dorota. (2009). Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza "Lato w Nohant" i w jej scenicznych realizacjach. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), "Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie" (s. 68-79). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dorota Fox

Uniwersytet Śląski
Katowice

Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza *Lato w Nohant* i w jej scenicznych realizacjach

W jednym z udzielonych wywiadów Jarosław Iwaszkiewicz przyznał się do swojej fascynacji malarstwem.

Kształciłem się na muzyka, a zostałem pisarzem. Zawsze jednak muzyka jest moją tęsknotą, tak jak i malarstwo. Nie mam talentu plastycznego, umiejętności rysowania, malowania, ale zawsze odczuwam tęsknotę, by stworzyć obraz, żeby być malarzem, żeby narysować czyjś portret. [...] O tym nigdy nie mówię i nikt o tym nie mówi, ale tęsknota owa wyraża się niewątpliwie w moim pisaniu. [...] To jest graficzne, ja to układam jak obraz, jak szkic...¹

Poszukiwanie pejzażu w dramatach Iwaszkiewicza jest zatem zadaniem w pewnym sensie uzasadnionym, aczkolwiek osobliwym. Jakież to żywe obrazy mógł konstruować w materii dramatu? Obrazy ujęte w ramę sceniczną, przestrzenne szkice, które wypełniały się prawdziwym życiem aktorów odgrywających postaci już na scenie, które nasycaly się barwą kostiumu, dekoracji – stawały się sztuką wizualno-akustyczną, żyły krótkotrwałym błyskiem w trakcie spektaklu. Za każdym razem inne, inaczej konstruowane przez interpretatorów: reżysera, scenografa i twórcę kostiumów.

¹ A. Gronczewski: *Interpretacja jako rozmowa. O godności i powołaniu artysty*. W: *Idem: Inicjały i testamenty*. Warszawa 1984, s. 249.

Przestrzeń teatralna w mniejszym lub większym stopniu respektuje projekt autorski wpisany w dzieło dramatyczne czy to wprost, w formie didaskaliów, czy też implicite – w konstrukcje dialogowe. Temat niniejszego szkicu anonduje więc dwie perspektywy badawcze: pierwsza – zorientowana jest na konkretną realizację teatralną dookreślającą poprzez scenografię i kostiumy (wynik współpracy reżysera i scenografa) miejsce zdarzeń i sytuacji; druga – wiąże się z lekturą twórczości Iwaszkiewicza pod kątem przestrzeni, w jakiej lokował autor akcje swoich dramatów i nie tylko dramatów. Warto dodać, że realizacji scenicznych doczekały się również utwory prozatorskie zarówno „małe”, jak np. opowiadania: *Młyn nad Lutnią*, *Matka Joanna od Aniołów*, *Stara cegielnia*, jak i „duże”, np. wielotomowa powieść: *Sława i chwała* – emitowana w Teatrze Telewizji w 4 odsłonach. Znane są również widowiska teatralne, do których scenariusz utkany został z bogatej spuścizny lirycznej pisarza, np. spektakle: *Lato 1932*, *Mapa pogody*, *Stronami deszcze*, *stronami pogoda...* Przyglądając się teatralnej recepcji utworów Iwaszkiewicza, można wysnuć interesujące wnioski. Spośród czternastu utworów dramatycznych (rozmaitych gatunkowo: „utwór dramatyczny”, „widowisko”, „komedia”, „tragedia romantyczna”, „melodramat”, „obrazek sceniczny”, „sztuka”, „opowiadanie w 3 aktach”) tylko trzy nie zostały wystawione w teatrze. Do tej grupy należą utwory wczesne, przechowywane w rękopisach, które ukazały się drukiem już po śmierci autora. Chciałoby się powiedzieć, że szkoda, bowiem organizacja przestrzeni w tych pierwszych próbach dramatycznych jest niezwykle interesująca². Najczęściej grywano w teatrach *Lato w Nohant* (trzydzieści dwie premiery); siedmiu premier doczekała się *Kosmogonia*, sześciu – *Maskarada*, pięciu – *Kochankowie z Werony* i *Odbudowa Błędomierza*, czterech – *Pod Akacjami*, trzech – *Wesele pana Balzaca*, tylko jednej – *Gospodarstwo* i *Złodziej idealny*. W przeglądzie tym nie zostały ujęte premiery Teatru Telewizji, w ramach którego przygotowano aż dwadzieścia pięć oryginalnych widowisk (również adaptacji prozy i poezji Iwaszkiewicza).

Szczególnie ciekawe wydają się te dramaty, które tematyzują w formule tytułowej właśnie przestrzeń kojarzoną z pejzażem. Należą do nich: *Lato w Nohant*, *Noc czerwcową* i sztuka *Pod Akacjami*. Pierwszy z wymienionych

² W *Samobójstwie* – podobnie jak *Lecie w Nohant* – Iwaszkiewicz konstruuje przestrzeń w dwu zasadniczych planach: planie salonu ujętego ażurowo przez szereg okien i wielkie oszklone drzwi do ogrodu i równoległym planie pejzażu, uobecnionego w duchu impresjonistycznej poetyki. W *Kardynałach* dostrzec można wpływ poetyki ekspresjonistycznej, wpływ Oscara Wilde’a, w dramacie tym, na co zwrócił także uwagę Andrzej Biernacki, „treść jest tylko pretekstem do mówienia miarowych pięknych słów i do konstruowania, przystosowywania rozbieżnych pojęć i dawania z nich dekoracji, do gry barw, cienia i monumentalnych elementów architektonicznych”. (I d e m: *Iwaszkiewicz w kręgu Wilde’a*. „Dialog” 1983, nr 9, s. 88–90).

dramatów, również ze względu na poświadczony w bogatej, ba, najbogatszej, recepcji teatralnej potencjał scenicznej realizacji, wart jest dokładniejszej analizy.

Wbrew znanej już tradycji teatru romantycznego, który w teatrach *pittoresque* praktykował widowiska optyczne epatujące widza „widowiskami natury”, nie natura jest u Iwaszkiewicza głównym bohaterem. Pejzaż stanowi „spektakularne” tło dla bohaterów, niezwykle wyraziste w swej dramatycznej funkcji, dziwnie splecione z przebiegiem akcji; pejzaż — kontrapunkt skupiający czasem uwagę odbiorcy na sobie, otwierający mikrokosmos teatralny wypełniony działającymi postaciami na przestrzeń od działań tych niezależną. Współgra on z „podskórnym” biegiem akcji zogniskowanej na pracy Chopina nad *Sonatą h-moll*, jej zasadniczym akordem, pozwalającym spleść w trudzie i twórczej męce uprzednio zgrywane pasaże. Akt twórczy dokonujący się jakby na peryferiach sceny, w sąsiednim, niewidocznym pokoju, na marginesie zwyczajnego rytmu codzienności, wieńczy scena finałowa, w której to, co zwykle, małostkowe, trywialne i tymczasowe, kołowrót ludzkich spraw, zatrzymuje się, zastyga w dźwiękach romantycznej muzyki, spektaklu, którego twórcą nie jest natura, lecz genialny kompozytor. Temporalność zaznaczona w naturze, upływający czas rozstrzygnięć w życiu bohaterów, w scenie finału ulega zawieszeniu, jest to bowiem moment pełnej intensyfikacji prawdziwej sztuki, zastygłe w dźwiękach muzyki czyste trwanie, ekran odbijający wiele wyobrażeń, wiele pejzaży mentalnych.

Po prapremierze *Lata w Nohant* w Teatrze Małym w Warszawie w roku 1936 Tadeusz Żeleński-Boy pisał w recenzji o zmyśle scenicznym Iwaszkiewicza, który, zdaniem recenzenta, „objawił się w wyborze momentu, w umiejętności podmalowania tła”³. Połączenie sztuki malarskiego pejzażu z inną sztuką — z muzyką, ma swoje źródło w teatralnych fascynacjach Iwaszkiewicza, między innymi teatrem Paula Claudela, którego, jak przypomina Irena Sławińska, żywo zajmowała rola muzyki w teatrze, „muzyki w akcie narodzin [...], gdy wytryska z gwałtownego i głębokiego uczucia”. Jej rolę w teatrze Claudel określał terminami: „tło”, „tkanina”, „nić przewodnia”⁴. Muzyka tak właśnie realizowana spleta się w dramacie Iwaszkiewicza z konkretnymi przestrzeniami: zewnętrzną — plenerową, pejzażem Nohant i wewnętrzną — salonową, domem letniskowym Sand, tworząc kolażowe tło dla perypetii.

Główne miejsce akcji projektuje Iwaszkiewicz zgodnie ze wzorcem dramaturgii dziewiętnastowiecznej, która zwłaszcza w wysokiej komedii miesz-

³ T. Żeleński-Boy: *Ariel i pularda*. W: Idem: *Pisma*. T. 27: *Murzyn zrobił... Wrażeń teatralnych seria siedemnasta*. Red. H. Markiewicz, objaśnienia E. Krasiński, J. Stradecki. Warszawa 1970, s. 14.

⁴ Zob. I. Sławińska: *Claudel — homme de théâtre*. W: Idem: *Moja gorzka europejska ojczyzna*. Warszawa 1988, s. 119—121.

czańskiej wytworzyła konwencję tzw. przestrzeni salonu, zdegradowanej, kojarzonej ze sztucznością, umożliwiającej reprezentację, tzw. szerokiego świata, salonu artystycznego, światowej pseudosocjety, kompromitowanej przez obłudę i pozorantwo. Iwaszkiewicz wyposażył salon w typowe atrybuty: stolik do gry, zrobiony przez rodzimego stolarza, meble w stylu Ludwika XIV, kominek, biurko do „pracy twórczej” oraz w nieobecny aż do ostatniego aktu – fortepian. To przesunięcie w obrębie konwencji przestrzennej właściwej dla komedii salonowej jest znaczące. Z tej standardowej przestrzeni zniknął element, który został usunięty w tzw. przestrzeń zakulisową, otwarty na nowe znaczenie, przemianowany ze swej funkcji charakterystycznej w rekwizyt; został też w ten sposób uchroniony przed profanacją, nadana mu została ranga symbolu.

Salon w Nohant nie jest przestrzenią całkiem zamkniętą, prowadzą z niego drzwi *porte-fenêtre* do ogrodu pełnego „wysokich drzew”: lip, kasztanów i kwitnących róż, ogrodu – w pierwszych scenach sztuki rozświetlonego słońcem letniego południa, w akcie II – buchającego upałem, nabrzmiałego burzą, zwiastowaną przez pomruki grzmotów, w kolejnych scenach spowitego gwałtownym deszczem, który uderza o szyby. W ostatnim akcie ogród ten zastyga w półmroku, usuwa się na plan dalszy, oddając pole innej, nowej przestrzeni zorganizowanej wokół fortepianu. W scenie tej nawet salon zyskuje nowe znaczenie, przemienia się spontanicznie, zupełnie nieoczekiwanie w przestrzeń rozświetloną jedynie blaskiem świecy postawionej na instrumencie, staje się kameralną salą koncertową, teatrem w teatrze, z paradoksem obecności i nieobecności, świątynią piękna. Chopin przy fortepianie z zamkniętymi oczami gra aż do opuszczenia kurtyny, Chopin, w jakże innej niż w poprzednich scenach roli. Wcześniej nie brał bezpośredniego udziału w akcji, przemyślał się chyłkiem wśród konwersujących, poszukując kałamarza, rozmawiał z Wodzińskim, wspominając swoją przeszłość, dawną miłość, zapamiętaną Warszawę. Początkowo niemal nieobecny na scenie. W miarę rozwoju akcji zostaje wciągnięty w wir towarzyskiego życia salonu, stając się głównym tematem rozmów, a także mimowolnym sprawcą rodzinnych niesnasek i osobistych dramatów matki i córki. Wreszcie ujawnia swą nieokiełznaną naturę, tocząc ostateczną batalię z Sand w obronie swej niezależności. Indywidualizm Chopina zostaje zdyskredytowany małostkowością działań podejmowanych przez artystę w związku z decyzją opuszczenia Nohant. Zabiegi o sakwojaż, ubrania, pudełka, czynią go śmiesznym, choć można w tych zachowaniach dostrzec naturalny dla podróżnika instynkt, który podpowiada, by intensyfikować swój kontakt z rzeczami, gdyż to one niczym kotwica osadzają człowieka w rzeczywistości, w świecie.

Te role w finałowej scenie ulegają zawieszeniu, Chopin staje się widzialnym, wyrazistym medium dla sztuki, nabiera rysów zastygłej, ale zdynami-

zowanej, żywej maski – persony. Swą kompozycją, sztuką wznosi się nad niepowtarzalny czas historyczny i cykliczny, powtarzalny czas natury (obydwa reprezentowane w akcji dramatu), fundując sobie bycie w Wiecznym Teraz. Przenosząc tok rozumowania Ryszarda Przybylskiego, można by w obrazie finałowym sztuki Iwaszkiewicza dostrzec w grze Chopina zarówno symboliczny gest kapłana, który swą muzyką objawia wiedzę o dramacie człowieka, jak również gest aktora, który swą kompozycją objawia dystans człowieka wobec własnego dramatu⁵.

Można tę scenę rozszyfrować jako „żywy”, nieustannie ponawiany w spektaklach, a zaprojektowany w osobliwej materii dramatu, pomnik Chopina. Jakże różny od tego, jaki w sztuce projektuje sobie Wodziński i obśmiewa Chopin: „W jakimś kącie ogrodu piękny pomnik Chopina.../ [...] Wyobrażam sobie, jakie czupiradło postawią... z brązu..., Chopin z brązu..., No, nie?...”⁶. Potraktować tę kwestię należy jako *porte-parole* autora, który zdaje się komentować dzieło wieloletniej pracy rzeźbiarza Wacława Szymanowskiego – prawdziwy pomnik Chopina odsłonięty został w Warszawie 14 listopada 1926. Współczesny Iwaszkiewiczowi krytyk określił ten pomnik, tuż po jego odsłonięciu, jeszcze dosadniej, widząc w nim „rodzaj secesyjnej popielniczki powiększonej do potwornych rozmiarów”⁷. Zgodnie z tendencją skamandrytów do odbrązawiania, jednakowoż w zgodzie z powołaniem, by podkreślać rangę i dokonania polskiej sztuki, Iwaszkiewicz tworzy w materii dramatu szczególnie „pomnik” Chopina. W swej strategii odchodzi jednak od Horacjańskiej formuły *Exegi monumentum*, bliższa jest mu bowiem inna prawda, zawierająca się w słowach: *Ars longa, vita brevis*. Odsłania się w tym Iwaszkiewicz esteta, poniekąd i klasycysta⁸.

Wydaje się, że *Lato w Nohant* jest dramatem ufundowanym na modernistycznym estetyzmie, zarówno na jego światopoglądowych podstawach, jak i w zakresie wypracowanych na jego gruncie technikach, umożliwiających spiętrzenie piękna, jego zwielokrotnienie, odbicie piękna w innym pięknie, słowem – spotęgowanie przeżycia estetycznego. Nie bez znaczenia jest fascynacja Iwaszkiewicza Witkacym (przypomnijmy choćby Teatr

⁵ R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 44–53.

⁶ J. Iwaszkiewicz: *Lato w Nohant*. W: Idem: *Dramaty*. T. 1. Warszawa 1980, s. 168.

⁷ Pomnik Chopina od początku budził wiele kontrowersji. Inne głosy publicystów były nie mniej krytyczne. Twierdzono, że „łączy wszystkie wady impresjonizmu ze wszystkimi pomyłkami symbolicznej stylizacji”. I. Erenburg nazwał Chopina z pomnika w Łazienkach „kretynem pod drzewem i zielonym paskudztwem”. Cyt. za: H. Kotkowska-Bareja: *Pomnik Chopina*. Warszawa 1970, s. 34.

⁸ Potwierdzeniem dla tej konstatacji mogą być fragmenty dziennika Iwaszkiewicza, w których poeta odsłonił jedną z zasadniczych przesłanek *Lata w Nohant*. Pisał w nim, iż dramat ten „jest próbą gloryfikacji prawdziwej wielkiej sztuki polskiej i polskiej kultury, Kultury Chopina”. (Zob. J. Iwaszkiewicz: *Gdybym był szczęśliwy*. „Gazeta Wyborcza”, 11–12.09.2004, s. 20).

Elsynor, gdzie za sprawą Iwaszkiewicza odbyła się prapremiera *Pragmatystów*), który w swej idei czystej formy postuluje nowe techniki dramatyczne. Ma rację Marta Fik, że mimo tych fascynacji Iwaszkiewiczowi bliższy był tradycyjny teatr, który narzucał pewne ograniczenia, ale także inspirował do ciekawych rozwiązań⁹. Iwaszkiewicz jest nowatorem ze względu na zainicjowaną w *Lecie w Nohant* grę konwencjami, nowatorskie ich przetworzenie, na co zwracały już uwagę Anna Krajewska i Marta Karasińska¹⁰, ale jest też jeszcze mocno w tych konwencjach zakorzeniony, jest wręcz nimi zafascynowany¹¹.

Mocny związek z estetyzmem zdradza obecna w dramacie tendencja do łączenia kilku różnych dziedzin sztuki (nie tylko w planie treści, ale także w planie wyrażania) i kumulowania (właściwemu sztuce teatru) środków przedstawiających oraz uobecniających nastroj (muzycznych, słownych, obrazowych, aktorskich etc.). Ciężenie w stronę estetyzmu potwierdzają wszelkie -izmy: **symbolizm**, widoczny między innymi w ujęciu okna, burzy jako ekwiwalentu dramatycznej akcji i fortepianu (można by tu dostrzec odwrócenie figury instrumentu, który w Norwidowskim wierszu sięga bruku), **naturalizm** uwidaczniający się w konstrukcji akcji, sytuacji scenicznych, dialogu, a także **impresjonizm** zaznaczony dzięki technice przedstawiania pejzażowego tła splecionego z muzyczną osnową.

Niezwykłe interesująca jest w tym dramacie gra wszystkimi planami przestrzeni, które objęte jednym łukiem prosceniowym mogą stać się trzema różnymi obrazami, mniej lub bardziej eksponowanymi w spektaklu. W I akcie istnieją jakby równoległe, rzecz by można: na zasadzie dopełnienia, współgzystowania: Chopin ćwiczy w niewidocznej części domu (uobecnionej dźwiękami), między ogrodem a salonem nieustannie przemierzają się bohaterowie, przy czym ogród, z jednej strony, jest sferą wolności — tu łągodzi się właśnie, tu nabiera sił do pracy twórczej, z drugiej — poprzez figurę *pars pro toto*, otwiera perspektywę na świat, krajobraz obcy, w którym wszakże można doszukać się śladów innego — rodzimego. Przecież, jak

⁹ M. Fik: *Parę uwag o dramaturgii Iwaszkiewicza*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z Konferencji Naukowej, 20–22.02.1994 roku*. [Red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska]. Podkowa Leśna 1994, s. 172.

¹⁰ Zob. A. Krajewska: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonalisci i nowatorzy*. Wrocław 1989, s. 59–72; M. Karasińska: *Jarosław Iwaszkiewicz. Lato w Nohant. Czechow w Nohant*. W: *Dramat polski. Interpretacje*. Cz. 2: *Po roku 1918*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk 2001, s. 121–133.

¹¹ Na fascynację modernizmem zwraca także uwagę E. Tyszecka-Grygorowicz, interpretatorka *Kosmogonii*, ostatniej ze sztuk Iwaszkiewicza. W dramacie tym, jak twierdzi badaczka, dokonuje się ostateczne rozstrzygnięcie problemów epoki modernizmu, które zdominowały niemal całą twórczość Iwaszkiewicza. (Zob. Eadem: *Próba interpretacji „Kosmogonii”*. W: *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1987, s. 396).

powiada do Wodzińskiego George Sand, „te wąwozy, te rozpadliny, te równiny pól. Czy to panu nie przypomina polskich stepów?”¹². W tej przestrzeni zachodzą zmiany, zanosi się na burzę, podobnie jak w salonie sukcesywnie wzrasta atmosfera napięcia, nabrzmiewają konflikty między postaciami. Przy zamkniętych oknach, w odizolowanym w ten sposób salonie gęstnieje atmosfera, naturalną i w pełni zrozumiałą również na poziomie proksemicznych uwarunkowań staje się decyzja większości bohaterów o wyjeździe, ucieczce w inną przestrzeń. Po kłótniach, niefortunnej kolacji z pularą w roli głównej, w gorączce pakowania Chopin zawraca z drogi, siada w półmrocznym salonie do przyniesionego tu instrumentu i swą muzyką gromadzi wokół siebie grono słuchaczy, którzy jak zahipnotyzowani słuchają dźwięków sonaty.

Chopin gra w zapamiętaniu „środkową część larga, od taktu dwudziestego dziewiątego aż do końca”¹³. Oto jak opisuje Iwaszkiewicz komponowaną przez Chopina w Nohant *Sonatę h-moll*:

Sonata h-moll roztacza się jak wielki, zielony, romantyczny pejzaż. W głębi szare skały, wodospady, z bliska szmaragdowe, grynspanowe łąki i licheny, wielkie przejrzyste ważki — i ta pogoda środkowej części Larga, na którą może się zdobyć już tylko stroskane i wychłodzone serce. A potem finał jak ballada: chmury nad skałami i łąkami — i ostatni, tryumfalny okrzyk wynurzającej się z tych chmur Walkirii¹⁴.

Uderza w tej interpretacji i opisie utworu muzycznego język Iwaszkiewicza i szczególny rodzaj wrażliwości. Sonata zostaje przedstawiona jak impresjonistyczny pejzaż mentalny. Świadczy o tym perspektywa wydobywana światłem rozłożonym na przedmiotach oraz kolorem, barwną plamą odpowiadającą kształtom przedmiotów (szare skały w głębi, z bliska — szmaragdowe łąki). Pojawiają się tu i inne elementy typowe dla impresjonizmu związane z wodą i przejrzystością (jak np. chmury, wodospady, ważka z przezroczystymi skrzydłami), które rozszczepiając światło jak pryzmat, przykuwają oko jego rozbłyskiem. Te uprawomocnione w malarstwie impresjonistycznym elementy ruchu i lśnienia, jak to określał Władysław Strzemiński, zdradzają bliską Iwaszkiewiczowi, jak się wydaje, technikę i konwencję impresjonistyczną.

Czyż więc pisząc dramat, którego podskórnym nurtem jest tworzenie owej sonaty, Iwaszkiewicz tego mentalnego pejzażu nie przetransponował w „dekorację plastyczno-dźwiękową”? Czyż muzyka nieustannie pulsująca w dramacie nie została „wyposażona” zgodnie z poetyką wyobraźnią

¹² J. Iwaszkiewicz: *Lato w Nohant...*, s. 77.

¹³ Ibidem, s. 190.

¹⁴ J. Iwaszkiewicz, „Skamander” 1936, nr 77, s. 78–83.

w potencjał obrazowy, przedstawieniowy, a „pejzaż” i przestrzeń dramatyczna nie stały się ekwiwalentem muzyki?

Warto przywołać raz jeszcze cytowany uprzednio wywiad, w którym Iwaszkiewicz wyznaje:

Mówił kiedyś Żeromski, że u mnie pewne rzeczy wyglądają jak za delikatną mgiełką... To jest malarstwo impresjonistyczne. Moją ukochaną szkołą malarstwa jest impresjonizm. Monet jest dla mnie jednym z największych malarzy świata¹⁵.

Jak „maluje” obraz, konstruując przestrzeń dramatu, literat? W dużej mierze zgodnie z praktyką poetów impresjonistów wprowadzających do swych tekstów muzykę zarówno jako temat, jak i zbieżne techniki oraz środki.

Nie ma chyba racji Marta Karasińska, gdy w swej interpretacji *Lata w Nohant* twierdzi, że trudno doszukać się bezpośredniego odwzorowania kompozycyjnych technik muzycznych, traktowanych jako wskazująca przez Iwaszkiewicza ukryta zasada konstrukcyjna utworu literackiego. Wszak do ostatniej sceny muzyka komponowana przez Chopina, nieustannie obecna, zauważana przez bohaterów, przypomina impresje muzyczne, rozproszone przez inne dźwięki, takie jak: gong, odgłosy burzy, rozmowy mieszkańców, zatraskiwane drzwi, odgłosy kroków na schodach — grane pasażer nie składają się w żadną całość, aż do finału. Według badaczki, Iwaszkiewicz, „splatając z pozoru w jedno równie bliską autorowi sztukę słowa i dźwięku, zdecydował się na zestawienie naturalistycznej poetyki tekstu z romantyczną muzyką”¹⁶. Otóż, moim zdaniem, nie tylko to zestawienie jest prawomocne, zważywszy na wyobraźnię poetycką dramaturga-poety. Wydaje się warte podkreślenia wyzyskanie w tej grze napięć ważnego elementu konstrukcji i obrazowania, a mianowicie wyzyskanie impresjonistycznej techniki współgrającej z wrażliwością Iwaszkiewicza, wrażliwością na muzykę, słowo, obraz i teatr. Pozwoli to wzbogacić o jeszcze jeden element świadomie prowadzoną przez Iwaszkiewicza grę konwencjami: naturalistyczną i romantyczną, jak widzi to interpretatorka.

Jednym z drugoplanowych bohaterów utworu jest Teodor Rousseau — malarz, który korzystając z gościny George Sand, maluje pejzaż nad stawem. Zgodnie z zasadą impresjonistów obraz ma utrwaląć moment przeżycia, jest jakby refleksem chwili, migotliwym, zmiennym i wrażeniowym. To interesujące, że romantyczny Chopin, który zachowuje się w trakcie pakowania jak pedantyczny mieszcuch, musi jak malarz impresjonista wyjść w plener, by doznać olśnienia. Po mozolnych i uciążliwych godzinach spę-

¹⁵ A. Gronczewski: *Interpretacja jako rozmowa...*, s. 249.

¹⁶ M. Karasińska: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 125.

dzonych w zamkniętym pokoiku przy fortepianie, w drodze do powozu, w plenerze właśnie, w otwartej przestrzeni znajduje tonację, która rozwinie się w kolejne takty *larga*, odkrywa zasadę scalającą uprzednie „impresję”.

Skoro można percypować muzykę jak obraz, to muzyka może ewokować obraz. Jej nieustanne tworzenie w trakcie akcji dramatu, tworzenie jakby na peryferiach, częściowe, ale nieustannie obecne, w finałowej scenie ulega kulminacji, osiągając pełnię w muzycznej formie sonaty. Słowo staje się obrazem, obraz – trwaniem w muzyce, która rozbrzmiewa w teatrze. Sztuka odbija sztukę. Artysta tropi w artyście swój los.

W dziejach scenicznych tego dramatu można wyróżnić kilka znaczących premier. Pierwsza przypada na rok 1936 i wiąże się z latami międzywojnia – jest to drugie po *Kochankach z Werony* przedstawienie debiutującego na scenicznych deskach Iwaszkiewicza. Teatr Mały w Warszawie wystawia *Lato w Nohant* w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, w dekoracjach Stanisława Śliwińskiego, w kostiumach projektowanych przez Zofię Węgierkową. Jest nie tylko frekwencyjnym sukcesem, zdobywa również uznanie krytyki¹⁷. Na kształt przestrzeni scenicznej ma wpływ architektura Teatru Małego ze sceną skrojoną na sztuki kameralne, nowe warianty tradycyjnej *pièce bien faite*. Okno sceniczne szczelnie wypełnia przestrzeń salonu w stylu epoki, zaprojektowanego przez scenografa-dekoratora, o którym Jan Lorentowicz pisał, iż swe pomysły wysnuwał z litery i ducha tekstu. Na jedynym zachowanym zdjęciu – eksponuje się raczej kostiumy niż dekoracje wnętrza – falujące suknie, wykonane z lekkiego, zwiewnego materiału utrzymanego w jasnej palecie barw. Takie szczegóły utrwalił również Julian Tuwim – widz, który w krótkim wierszu dedykowanym Ninie Andrycz, grającej Solange, dowcipnie wspominał i marzył: „Muślinową miałaś sukienkę / Zieloną / Dobrej nocy, śliczna panienko / Ach, żono”¹⁸.

Kolejne premiery odbywały się już po wojnie. Jedną z najbardziej interesujących realizacji był spektakl wystawiony w 1955 roku w krakowskim Starym Teatrze w reżyserii Romana Zawistowskiego i ze scenografią Tadeusza Kantora. W scenografii tego spektaklu uderza w konstrukcji przestrzeni scenicznej swoboda i świadome splątanie wielu konwencji oraz stylów dekoracji, nadające jej wyraźnie klasyczny charakter. Łuk prosceniowy kadruje obraz sceny z różnej utkany materii: z malarsko przedstawionych chmur

¹⁷ Bardzo wysoko ocenili sztukę, poza cytowanym już Żeleńskim-Boyem, również inni wybitni krytycy teatralni, jak np. K. Irzykowski i A. Grzymała-Siedlecki. Zob. K. Irzykowski: *J. Iwaszkiewicz: „Lato w Nohant”*. W: *Idem: Recenzje teatralne*. Wybór i wstęp J. Szpotański. Warszawa 1965, s. 498–502; A. Grzymała-Siedlecki: *Najlepszy utwór dramatyczny*. W: *Idem: Z teatrów warszawskich 1926–1939*. Warszawa 1972, s. 257.

¹⁸ Słowa Tuwima przywołane zostają w anonsie pt.: „*Lato w Nohant*” w Warszawie. „Teatr” 1963, nr 1, s. 24.

(dominanty impresjonistycznego pejzażu), tiulowych zasłon, opadających z nadszcienia nieregularnie, które niczym mgła przesłaniają obłoki, wywołując efekt zmienności, nieostrości chmurnego *theatrum* (zgodnie z impresjonistyczną techniką) oraz z bocznych draperii, upiętych w stylu biedermeierowskim, regularnie zamykających „wewnętrzsceniczną” ramą świat przedstawiony dramatu. W oknie scenicznym zaznaczone są w ten sposób dwie nakładające się przestrzenie: pleneru i wnętrza salonu, na tle czarnej przestrzeni kulisów — znaku tajemniczego makrokosmosu. Ta tendencja do podkreślania granic różnych, współistniejących przestrzeni jest utrzymana i powielona w materii architektonicznej, ujętej w kubistycznym uproszczeniu (drzwi umownie sprowadzone do prostokątnej framugi oraz zwieńczona łukiem, strzelista i monumentalna rama okna). Te zdawałoby się statyczne elementy wyraźnie rytmizują przestrzeń, organizując ją zarazem w asymetryczny porządek. Wreszcie meble, świat rzeczy, sprowadzony do minimum „garnitur” salonowego wnętrza, w scenie ostatniej jedynie sugerowany: kanapa i fotel w stylu empire oraz stojący na środku sceny fortepian. W tym centralnym punkcie krzyżują się wszystkie plany: wertykalny — pionowe linie wyznaczające kierunek otwarcia, ruch wznoszący i plan horyzontalny, poziome linie mebli, płyta instrumentu i widocznego łuku prosceniowego domykają strefę ludzkich perypetii, strefę spięć dramatycznych. W tej otwartej przestrzeni teatralnej *Lato w Nohant* odczytywane po wojnie jako sztuka psychologizująca¹⁹ jest dramatem, który nie tyle odmalowuje charaktery, ile konfrontuje różne postawy ludzi na granicy wielu antynomicznych światów: świata natury — tego, co w człowieku biologiczne, ekstatyczne, dionizyjskie oraz świata kultury — tego, co uformowane, zastygłe w masce, co stanowi pamięć przeszłości, gwarantowane w kontinuum kultury przez sztukę, wieczne trwanie, uchylenie śmierci i znikomości ludzkiego, biologicznego życia.

Inne realizacje sceniczne sztuki *Lato w Nohant* nie oddają z taką precyzją zasadniczej, jak mi się wydaje, idei i pointy tego utworu. Scenografia Jerzego Masłowskiego do warszawskiej premiery w Teatrze Rozmaitości z roku 1989 (reż. Józef Słotwiński i Ignacy Gogolewski) eksponuje tradycyjne wnętrze salonu zgodnie z dekoracyjną konwencją „biedermeierowską”, wycinając w nim okna na „modelowany” w malarskim uproszczeniu pejzaż. Dzięki takiej scenografii uwypuklony zostaje plan realistyczny, komediowy, dramat charakterów, ludzka „krzątania” wokół własnych spraw zderzona z mitem artysty.

Na przeciwnym biegunie można by usytuować projekt przestrzeni autorstwa Andrzeja Sadowskiego do spektaklu reżyserowanego przez

¹⁹ E. Csátó: *Interpretacje. Recenzje teatralne 1945–1964*. Wybór i posłowie J. Timoszewicz, wstęp M. Fik. Warszawa 1979, s. 29–31.

Romana Kordzińskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu w roku 1969. Uderza w nim dwuplanowość mocno wyodrębnionych dwóch przestrzeni. Pierwsza ma charakter zagraconego, „dusznego” salonu, przypominającego lamus, wyposażony w „obiekty” sztuki: obrazy, ramy, popiersie bezładnie wkomponowane w „garnitur” trudnych do rozszyfrowania mebli i świecznik jak ze świątyni. Druga – ujęta w „koronę obrazu”, eliminuje zaprojektowany przez dramaturga pejzaż, zastępując go w scenie finałowej „dwuwymiarowym portretem cieniowym”, w jakim zastyga postać Chopina grającego swoją sonatę. Mistrz przesunięty w inną, odległą, „sztuczną” przestrzeń jest czystym znakiem sztuki. Odrywa się tym samym sztukę od jej życiowego podłoża, ukazuje artystę bez tak mocno zaznaczonego w sztuce bieżącego, zwyczajnego życia – jakby nie stanowiło ono najważniejszej podniety i nie było czytelne w jego dziełach. Ujmując Chopina grającego w portret „romantycznie stylizowany”, działa się wbrew praktyce dramaturgicznej, jaką zdaje się stosować Iwaszkiewicz. Zdradzał ją, kiedy mówił:

Niesłuchanie intensywnie przeżywam malarstwo, gotów jestem rozpłakać się przed jakimś obrazem [...]. Obraz jest dla mnie zawsze powierzchnią, za którą istnieje to niewyrażone światło, za którą kryje się akcja, której dowodem jest właśnie obraz²⁰.

Portret cieniowy, wprowadzony w inscenizacji, dyskredytuje sceny poprzedzające finał, sceny realistyczno-naturalistycznej *pièce bien faite* autorstwa Iwaszkiewicza. Apoteoza Chopina artysty tak przedstawiona niweczy również, w moim przekonaniu, świadomie użyte przez Iwaszkiewicza konwencje i techniki pisarskie. Świadczą one raczej o tym, że *Lato w Nohant* jest udramatyzowaną lekturą wielu obrazów, wielu pomników, wielu pejzaży z Chopinem w roli głównej, a nie w tle.

²⁰ A. Gronczewski: *Interpretacja jako rozmowa...*, s. 250.

Dorota Fox

Play with space in *Lato w Nohant* by Jarosław Iwaszkiewicz and its scenic realizations

S u m m a r y

The subject of analysis is the construction of space in *Lato w Nohant* [*The summer in Nohant*], a play by Iwaszkiewicz, and several selected scenic realizations of this work by such directors as Edmund Wierciński (Warszawa 1936), Roman Zawistowski (Kraków

1955), Roman Kordziński (Poznań 1969) and Józef Słotwiński and Ignacy Gogolewski (Warszawa 1989). The work by Iwaszkiewicz, which belongs to biographic dramas, points to the landscape in its title, which constitutes a spectacular background for its protagonists, coexists with a "hidden" course of action centred on Chopin's work on sonata, is incredibly expressive in its dramatic function. A concrete landscape space of Nohant is enriched with an extra mental landscape grounded on incessant Chopin's music which shaped the author's poetic and dramatic imagination, as sensitive to music as Iwaszkiewicz. He plays with spaces designed in a different way, reveals the real face of the creator fascinated with art in its various forms modified by an every-day life. In view of an eclectic aesthetics used, combining the conventions from aesthetism to naturalism, impressionism and symbolism, the work by Iwaszkiewicz can be read as a tribute to an artist by another artist. A strong connection with aesthetism is revealed by a tendency to combine several different fields of art in dramas (both in the plan of contents and plan of expression), cumulate (in the theatre) the musical, verbal, picturesque and actor means presenting and manifesting the mood. One of many interpretative determinants suggested in the article allows for deciphering this drama as an "alive" and continuously released in spectacles, though designed in a peculiar sphere of drama, monument of Chopin.

Dorota Fox

Das Spiel mit dem Raum in Jarosław Iwaszkiewicz's Werk *Lato w Nohant* und dessen Aufführungen

Zusammenfassung

Zum Gegenstand der vorliegenden Studie wird die Analyse des Raumes in dem Drama *Lato w Nohant* [*Der Sommer in Nohant*] von Jarosław Iwaszkiewicz und in dessen ausgewählten Aufführungen, die von Edmund Wierciński (Warszawa 1936), Roman Zawistowski (Kraków 1955), Roman Kordziński (Poznań 1969) und Józef Słotwiński u. Ignacy Gogolewski (Warszawa 1989) inszeniert wurden. Das zu biografischen Dramen gezählte Werk stellt eine Landschaft dar, die zum „spektakulären“ Hintergrund für die Helden wird und mit „subkutaner“, auf Chopins Arbeit an der Sonate konzentrierter Handlung übereinstimmt; die dramatische Funktion der Landschaft ist hier sehr ausdrucksvoll. Der bestimmte Landschaftsraum von Nohant wird noch zusätzlich um eine geistige, von Chopins Musik inspirierte Landschaft bereichert. Chopins Musik erscheint in dem Drama schon immer, sie hat die poetische und dramatische Vorstellungskraft von Iwaszkiewicz sehr beeinflusst. Das Spiel mit verschiedenen Räumen in dem Drama lässt einen Künstler erkennen, der von der Kunst in deren verschiedenen, durch den Alltag modifizierten Formen fasziniert war. Wegen der hier angewandten eklektischen Ästhetik, die aus verschiedenen Konventionen vom Ästhetizismus bis zum Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus besteht, kann dieses Werk als eine dem anderen Künstler (Komponisten) gezeigte Ehrerbietung betrachtet werden. Von einem starken Zusammenhang mit dem Ästhetizismus zeugt die in dem Drama auftretende Neigung zur Anwendung von verschiedenen Kunstgebieten (sowohl im Inhalts- wie auch Ausdrucksplan), die Anhäufung von den, der Theaterkunst eigenen und eine bestimmte Stimmung auslösenden Musik-, Wort-, Bild-, Schauspielermitteln etc. Die in folgender Studie vorgestellte Auslegung lässt das, so gerne aufgeführte und in spezifischer Konvention eines Dramas geschriebene Werk *Lato w Nohant* als ein „lebendiges“ Chopins Denkmal betrachten.